

Das Zürcher Großmünster am Vorabend der Reformation.

Während das Berner Münster den Besucher mit der von Predigt-literatur und geistlichem Schauspiel angeregten farbenprächtigen Gestaltenwelt des Jüngsten Gerichts und des Gleichnisses der klugen und törichten Jungfrauen am Hauptportal empfängt und während der Chor heute wie einst den Zauber seiner Glasgemälde wirken läßt und von der alten reichen Ausstattung sogar noch Leseputz und Chorgestühl samt Treppenturm zum Lettner bewahrt hat, ist man in Zürichs Hauptkirche während und nach der Reformation mit Beseitigung jeglichen Schmuckes so gründlich vorgegangen, daß heute, außer den rein dekorativen Pfeilerskulpturen, nur kümmerliche Reste von Wandgemälden von der einstigen Ausstattung des romanischen Baus zeugen. Das Chorherrengebäude mußte um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts einem „in byzantinischem Geschmack“ gebauten Schulhaus weichen, und bei dieser Gelegenheit gab man sich bedauerlicherweise mit einer Kopie des herrlichen Kreuzgangs zufrieden, ohne der Aufbewahrung der Originalstücke die nötige Sorgfalt zuzuwenden.

Zahlreiche Abbildungen auf Tafelgemälden, Holzschnitten, Glasgemälden, Bechern und Stichen haben uns das Äußere des Großmünsters treulich bewahrt: sein Kennzeichen waren die auf Hans Waldmanns Veranlassung in den Jahren 1488 bis 1490 erhöhten Türme mit ihren Giebeln und schlanken Spitzhelmen: Bleimaßwerk deckte die blau bemalten Schindeln, vergoldete Knöpfe vollendeten die mittelalterliche Farbenfreudigkeit; die älteste Ansicht bietet das Hans Leu dem Älteren zugeschriebene Tafelbild aus den 90^{er} Jahren im Schweizerischen Landesmuseum; bekanntlich bildete dieser Stadtprospekt ursprünglich den Hintergrund zu einer Darstellung der drei Stadtpatrone Felix, Regula und Exuperantius, die Christus ihre abgeschlagenen Häupter darbringen. Noch heute vermittelt das große romanische Portal mit den sechs schlanken Freisäulen und den mit Reliefs verzierten Wandungen den Haupteingang zur Kirche. Vom 15. bis ins 19. Jahrhundert war es von einer zur Empore führenden gedeckten Doppeltrappe überbaut. Die Westseite des Chorherrengebäudes schmückte ein überdachtes gemaltes oder geschnittenes Christophorusbild; wer am frühen Morgen diesen Heiligen sah, blieb für den gleichen Tag vor unbußfertigem Tod bewahrt; so erhielt diese Figur ihren Platz nahe dem Haupteingang ins Münster.

Kein Bild und keine Beschreibung ist bekannt, die uns vom Aussehen des Innern meldet, sondern der Forscher ist genötigt, die Fülle von Einträgen in den nur lückenhaft erhaltenen Rechnungen der „*Fabrica Ecclesiae*“, d. h. Kirchenbaukasse, zu kombinieren. Diese wurden (von 1468 an erhalten) von einem Chorherren geführt, der sie jährlich einer Kommission von Kollegen vorlegte. Aus den zahlreichen Künstlernamen darf geschlossen werden, daß die bedeutendsten in Zürich ansässigen Künstler für Stift und Kirche tätig waren.

Die Zahl der Altäre war im 14. Jahrhundert auf siebenzehn gestiegen; die ältesten befanden sich in der Krypta und im Vorderchor, die jüngsten auf der Empore; der Hochaltar stand im hintern Chor, vor ihm oder vielleicht an der Westseite der den Trennungsbogen tragenden Zungenmauern die Altäre St. Martins und Mariae. Die Chor-
treppe flankierten die Karl dem Großen bzw. der Maria Magdalena geweihten Altäre. Keine Nachricht besagt, ob einer von ihnen mit Schnitzereien ausgestattet war, oder ob sein Schmuck im wesentlichen aus Gemälden bestand. Nur die Gestalt des Hochaltars läßt sich — mit allen Vorbehalten — aus den in Edlibachs Chronik, dem Nachtrag dazu und den Einträgen in die „Fabrikrechnung“ ergänzen. Den Altartisch mit seinem niedrigen Aufbau überragten die auf einen Unterbau gestellten Reliquienschreine, die gewöhnlich mit kostbaren „burgundischen“ Stoffen bedeckt waren, für die Prozessionen aber heruntergeholt wurden. Seidene, an Stangen befestigte Vorhänge faßten den Hochaltar seitlich ein. An Festtagen wurden auf dem Hochaltar die silbervergoldeten Brustbilder der drei Stadtpatrone und des heiligen Placidus aufgestellt; sie ruhten auf vergoldeten Füßen und trugen vergoldete Halsketten. Im Chor befand sich auch, wie in fast allen größern Kirchen des Mittelalters, eine Uhr mit verschiedenen Zeitangaben; die zwei Zifferblätter waren noch im 17. Jahrhundert im Chor zu sehen. Auf dem Altar U. L. Frau (im Chor) dürfte sich eine geschnitzte Darstellung der Maria im Wochenbett befunden haben, ein Thema, das sich im späteren Mittelalter so großer Beliebtheit erfreute. Ob unter der den Chor schmückenden „*pictura magorum*“, d. h. einer Darstellung der Anbetung der Könige, ein Wand- oder ein großes Tafelgemälde zu verstehen ist? Nur beiläufig erfahren wir, daß der Chor auch ein Sakramentshäuschen enthielt; war es so stattlich wie dasjenige im Dom von Chur oder so zierlich wie dasjenige in St. Oswald in Zug?

Soviel uns der Zufall mit dieser Mitteilung enthüllt, soviel verschweigt er; das Interesse wird erregt, um ungestillt entlassen zu werden.

Unklar bleibt die Ausstattung der Krypta, die einst vom Mittelschiff aus durch zwei neben der Chortreppe gelegene Bogen zugänglich war. Noch tragen ihre Gewölbe den Schmuck der aufgemalten Sterne und Wappen (14. Jahrhundert), und an den Wänden haben sich noch Reste figürlicher Malereien erhalten (Ende 15. Jahrhundert). Der Altar war dem hl. Mauritius geweiht; hier hatte die Familie Schwend ihr Erbbegräbnis. Erhob sich nun hinter dem Altar ein Unterbau für einen Reliquienschrein und war über diesem noch ein Gestell errichtet? Oder handelt es sich, wie in Königsfelden, um ein Gestell über einem in einer Gruft befindlichen Familiengrab? Auch diese Frage muß offen bleiben, da die vor Jahrhunderten niedergeschriebenen Einträge die topographischen Verhältnisse als bekannt voraussetzten.

Besonders reich war die „Zwölfbotenkapelle“ ausgestattet, die sich als Verlängerung des südlichen Seitenschiffs der Südseite des Chors entlang bis fast zu dessen östlicher Fluchtlinie erstreckt, im 15. und 16. Jahrhundert aber durch Einbauten ihrer Raumwirkung und ihrer Bestimmung beraubt wurde. Sie enthielt nicht nur den Altar der zwölf Apostel (neben der Treppe in den Vorderchor), sondern auch das Grab der Märtyrer Felix und Regula; vermutlich war eine uralte Kultstätte in den Neubau des Großmünsters einbezogen worden, doch könnte dies allein schwerlich den auffallenden Mangel eines Querschiffs erklären. Die Gebeine der Märtyrer waren schon längst in den Reliquienschreinen des Hochaltars geborgen; gleichwohl diente die Kapelle als besondere Wallfahrtsstätte. Für solche Heiligengräber gab es im Mittelalter keinen feststehenden Typus, sondern die meisten folgten den üblichen Formen der Grabmäler: Tischgrab, Tumben- oder Wandnischengrab. Da für ein so auffallend großes Heiligengrab wie dasjenige des hl. Markus im Münster von Reichenau-Mittelzell die Zwölfbotenkapelle des Großmünsters nicht genügend Platz bot, wird man sich die dortigen Märtyrergräber als zwei Sarkophage mit Liegefiguren zu denken haben (vgl. Verenagrab in Zurzach), umgeben von verzierten Holzgittern. Der Stiftungsschatz enthielt laut Verzeichnis von 1523 farbige Decken aus Damast und Taffet, die nebst andern von Wallfahrern geschenkten Stoffen zum Schmuck dieser Gräber dienten. Zur Erinnerung an der Heiligen Martyrium in siedendem Öl brannte (als ewiges Licht?) vor dem Grab eine große kesselförmige Ampel, zu welcher der Rat große

Mengen Unschlitt lieferte. Im Jahre 1504, als das große Freischießen stattfand, wurde auf dem Münsterhof das Spiel von „unsern Helgen“ aufgeführt. Außer dem genannten „Kessel“ brannten an Samstagen und „wen es tuplex war“ zwölf Ampeln vor diesem Grab; zu ihrem Schein gesellte sich der Glanz von Kerzenstöcken und Kerzenhalftern. Wer denkt nicht an den Lichterglanz in der Muttergotteskapelle in Einsiedeln? Ob sich die Bänke und Stühle immer bei ihm befanden, ist kaum anzunehmen; der Eintrag in den „Fabrikrechnungen“ dürfte sich vielmehr auf eine bestimmte Feierlichkeit beziehen.

In unmittelbarer Nähe hingen nun aber zwei große Tafelgemälde: das eine mit dem Martyrium der Stadtpatrone hatte als Hintergrund eine Ansicht der „kleineren“ Stadt mit Fraumünster, St. Peter, Lindenhof u. s. f., dazu statt der Atmosphäre einen damaszierten Goldgrund. Das andere, schon erwähnte, zeigte hinter den drei Stadtpatronen und Christus einen Prospekt der „großen“ Stadt, hauptsächlich das Grossmünster mit Helmhaus, Wasserkirche, Wettingerhäusern u. s. f. In der Reformationszeit wurde an beiden Tafeln der untere figürliche Teil abgesägt, das Stadtbild im oberen dagegen durch Übermalung der figürlichen Teile vervollständigt, und durch Ersetzung des Goldgrundes mit blauem Himmel verwandelte sich das sakrale Gepräge in eine reine Naturschilderung. Zwei schon wiederholt veröffentlichte Einträge in der „Fabrikrechnung“ von 1502 nennen Hans Leu den Älteren zwar nicht ausdrücklich als Autor, allein seine damalige Bedeutung läßt die Zuschreibung an ihn als die am besten gerechtfertigte erscheinen; wahrscheinlich waren sie durch einen Vorhang geschützt. Heute zieren sie die Mellinger Rathausstube im Landesmuseum.

In dieser Zwölfbotenkapelle befand sich nun auch seit 1515 ein neues „Heiliges Grab“. Die Einträge in der „Fabrikrechnung“ klären uns über figürliche Bestandteile, Bemalung und Arbeitsteilung ausreichend auf. Im Gegensatz zu den bekannten Werken dieser Art in Deutschland, Frankreich und England handelte es sich nicht um Steinhauerei, sondern um Holzschnitzerei. Konrad Österricher fertigte die architektonische Fassung, vermutlich Pfeiler mit Giebeln. Das Figürliche war dem Bildschnitzer Wolfgang Schnider anvertraut, während die Maler Peter Studer und Hans Leu der Jüngere die farbige Fassung besorgten. Die Vergleichung der aufgezählten Figuren und der für sie bezahlten Preise erlaubt den Schluß, daß es sich um einen toten Christus mit Maria, Johannes, Maria Magdalena und zwei Engel in gleicher Größe

handelte, während vier kleinere Engel die Pfeiler oder die Bekrönung geschmückt haben dürften; vielleicht hielten sie Spruchbänder mit aufgemalten Inschriften. Dieser Typus, bei welchem also das Architektonische nur noch die Umrahmung für die Figurengruppe bildet, entstand aus den runden oder mehrseitigen Heiliggrabkapellen mit figurlichen Zutaten; eine solche besitzt z. B. das Münster in Konstanz (aus dem 13. Jahrhundert). Nun besaß aber das Großmünster noch ein älteres Ostergrab: d. h. eine vermutlich bemalte Holzkiste mit einer Christusfigur, die nur von Aschermittwoch bis Ostersonntag den Kirchenbesuchern sichtbar blieb; im einzelnen wechselten ja die an diese Ostergräber geknüpften Zeremonien von Ort zu Ort.

Der alte Taufstein, 1598 vergraben und durch einen neuen ersetzt, stand, katholischem Brauch entsprechend, am Westende der Kirche, in der Nähe der starken Turmpfeiler, und unter den Türmen selbst befanden sich die Beichtstühle. Der alte Taufstein wurde bei Anlaß der Renovation von 1914 aufgefunden und in der Krypta aufgestellt. Die Orgel stand, soweit sich aus Urkunden nachweisen läßt, auf der südlichen Empore und war von Holzgittern umgeben. 1507 entstand eine neue, und zwar an der gleichen Stelle; die offenbar größeren Blasebälge machten einen Ausbau über dem südlichen Emporendach notwendig. Noch heute zeigt eine Rinne an der Ostwand des Karlsturms den Verlauf des Dachs dieses Anbaus, für den sich außerdem eine Reihe bildlicher Belege finden. An dieser neuen Orgel hatte Peter Studer die Flügel zu „beziehen“ und die blaue Unterlage unter dem „Gespreng“, d. h. der ornamentalen Schnitzerei zu liefern, während Leus Gattin den Rotanstrich besorgte: ein neues Beispiel für die Farbenfreudigkeit des Mittelalters, für die glücklicherweise auch der protestantische Kirchenbau der Gegenwart wieder Sinn und Verständnis gewinnt.

Reich mag die plastische Ausstattung des Großmünsters — auch abgesehen von den Altären — gewesen sein. Für den holzgeschnitzten Palmesel besorgte 1515 die Witwe des Malers Fabian den für die Bemalung notwendigen Überzug aus Leinwand; Andreas Gürtler lieferte das Leder für das Zaumzeug und Hans Müller die Buckel dafür. Im gleichen Jahr erneuerte Leonhard Zuiger wesentliche Holzteile dieses Palmesels, und der Färber Hermann Ott, der im Fraumünster einen Altar gestiftet hatte, lieferte ein Stück grüngefärbter Leinwand für den Mantel Christi. Aber nicht allein die Feier des Einzugs Christi in Jerusalem wollte jene

Zeit im beweglichen Bildnis verkörpert haben, sondern auch die Himmelfahrt: so besaß auch das Großmünster seinen Auffahrtsherrgott, der beim Gottesdienst dieses Tages mittelst Ring und Kette durch eine Öffnung im Gewölbe hinaufgezogen wurde. (Eine solche besitzt, wahrscheinlich 1504 und zwar von Hans Fries bemalt, das Museum von Freiburg i. Ü.) Außerdem enthielt das Großmünster die Statue eines „Jesusli“, d. h. eine der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts so beliebten Darstellungen des stehenden und segnenden Jesusknaben (ohne Maria). Ob der „Salvator“ hinter dem Hochaltar eine Statue oder ein Gemälde war, lassen die Einträge in der „Fabrikrechnung“ nicht erkennen. Beiläufig erfahren wir dann aus der gleichen Quelle, daß eine Marienstatue vorhanden war, ebenso Engelfiguren außer den zum Heiligen Grab gehörenden; man mag sie sich auf Konsolen an den Pfeilern und Wänden befestigt denken. Flügel und Hände, bei der Madonnenstatue Krone, Hände und Buch, wurden gesondert geschnitzt und hernach eingedübelt und angeleimt, weil sich diese Teile nicht in den gleichen Holzblock einbeziehen ließen, aus dem Körper, Kopf und Arme geschnitzt wurden. So selbstverständlich und einfach die Bemalung laut urkundlichen Einträgen erscheinen mag, so war sie doch an einen umständlichen technischen Prozeß gebunden. — Die Erwähnung von messingenen Nimben mit Bemalung für St. Peter, St. Johann und einen Engel setzt entsprechende Statuen (oder Halbfiguren) voraus. In der Fastenzeit war im Chor ein großes, bemalt zu denkendes Hungertuch ausgespannt, und die andern Tücher, mit denen der Chor geschmückt war, befanden sich an den Rücklehnen der Chorstühle. Bis zu 70 Leuchter, Einzelkerzen und Ampeln, häufig mit Bemalung, brannten nach zeitgenössischer Mitteilung an gewissen Tagen in der Kirche und in den Beinhäusern.

Wie weit erstreckte sich der Schmuck der Glasgemälde? Kaum ein deutlicheres Kennzeichen für die mittelalterliche Identität von Kunst und Handwerk als die häufige Unklarheit in den Rechnungen, ob Glas oder Glasgemälde gemeint sind. Hatte Funck 1482 Glasstücke im großen Westfenster zu ersetzen oder es mit Glasgemälden auszustatten? Wie gerne stellt man sich den östlichen und westlichen Abschluß der Kirche, das einzige breite Westfenster und die drei hohen schmalen Fenster der Abschlußwand des Chors in der Pracht der transparenten Teppiche vor. Wann aber erhielt ersteres sein gekreuztes Stabwerk, dessen rautenförmige Verglasung sich nur für Ornamente,

nicht aber für figürliche Darstellungen eignete? In der Frage der Beibehaltung der Glasgemälde — man kann ergänzen: auch der figürlichen Reliefs an den Pfeilern und der Statue Karls des Großen am Südturm — nahm Zwingli denselben aufgeklärten Standpunkt ein, den Jahrhunderte zuvor der genannte Kaiser im Bilderstreit geäußert hatte: Glasgemälde mögen bleiben, da sie nicht dem Kultus dienen. Aber die Bewegung ging damals über solche Ansichten hinweg und konnte keine Unterscheidung zwischen Kultbildern und Kirchenschmuck treffen.

Stück um Stück vervollständigt sich das farbenprächtige Bild des Innern, wenn wir in den Einträgen finden, daß Hans Leu der Ältere „rote stenglin“ an einen Baldachin fertigte, oder daß er die Kerze bemalte, die in der Fronleichnamsprozession vor der Christusfigur getragen wurde. Und dennoch! Wie waren die besten Künstler der Stadt eingeschätzt, und wie schätzten sie sich selbst, daß sie solche Anstreicherarbeiten verrichteten, während wir aus den Urkunden fast nichts von Altarbildern oder Glasgemäldezyklen oder Fresken hören! Hans Leu der Jüngere hatte 1516 eine mit den Stadtpatronen bemalte Tafel, welche die Kanzel schmückte, herzustellen! Wieviel wird dagegen von Zimmermanns- und Maurerarbeit, von Lieferungen von Schindeln, Ziegeln u. s. f. in den „Fabrikrechnungen“ aufgeführt!

Welche Fülle von Kostbarkeiten bot dann erst der Stiftsschatz, der in der großen Sakristei zwischen Chor und Kreuzgang aufbewahrt wurde! Das Reliquiar mit den eingelegten Chalcedonplatten, das gestickte Antependium mit der typologischen Figur des Priesterkönigs Melchisedek, dann u. a. Geschenke des Kardinals Schinner und Kaseln aus Sammet mit den Familienwappen von Chorherren. Wem der Nachtrag zu Edlibachs Chronik unbekannt ist, der weiß aus Gottfried Kellers „Ursula“, welches Schicksal diesen Kostbarkeiten beschieden war.

Im Norden, Westen und Süden umgab ein Friedhof das Großmünster, den zwei Beinhäuser und ein Ölberg zierten; über dessen Aussehen wissen wir nichts; die Tatsache, daß er wiederholt „behängt“ wurde, setzt architektonische Fassung, sei es als Nische, sei es als pavillonartiger Baldachin voraus. Auch der Urheber dieses Ölbergs ist bis zur Stunde unbekannt geblieben.

Alle Innenansichten vom 16. bis zum 19. Jahrhundert sind mehr oder minder wertvolle, d. h. getreue Wiedergaben des Tatbestandes, und erst die Verbindung historisch-antiquarischer Interessen mit poetischer Ausgestaltung brachte jene Rekonstruktionsversuche, die wir

niemals für bare Münze nehmen dürfen, die wir aber als Zeugnisse ihrer Zeit durchaus schätzen und lieben können. So schuf Salomon Vögelin 1829 jenes anmutige Bild Zürichs im Jahr 1504, und als Begleitung dazu erschienen 1835 bis 1837 Paul Julius Arters kolorierte Aquatintablätter, von denen vierzehn dem Großmünster, seiner Ausstattung und seinen Anbauten gewidmet sind. Durch das braune und graue Halbdunkel der Krypta leuchtet, vom ewigen Licht und von Kerzen erhellt, der Mauritiusaltar mit einer Statue dieses Heiligen.

In der Zwölfbotenkapelle kniet ein Pilger vor dem Altar; Sonnenlicht fällt auf die Wand und hebt der „Stadt Conterfey“ heraus, d. h. die oben genannten Ansichten in prunkvollem Rahmen; Fresken schmücken die übrigen Wände, eine große kesselartige Ampel kommt mit ihrer Flamme nicht gegen das Sonnenlicht auf. Wir blicken durch das ganze südliche Seitenschiff hindurch: aber das Märtyrergrab und das Heilige Grab fehlen. Und nun das Mittelschiff: Arter dachte sich allen farbigen Schmuck im Chor gesammelt, das Schiff nur als Vorbereitung darauf und nur mit ornamentierten Gewölben; dafür beleben Figürchen in der farbenreichen Tracht jener Zeit den Mittelgrund; an einem der südlichen Nebenpfeiler gewahren wir zu unserer Überraschung eine Kanzel von allerdings sehr unbestimmtem „Stil“. Wie bequem ließ sich an der hohen, jetzt so kahlen Übermauerung des Chorbogens ein Jüngstes Gericht mit apokalyptischen Szenen, Auferstehung und Hölle anbringen! Schade nur, daß Dokumente und Bildreste die nördliche Chorwand als Stelle eines Jüngsten Gerichts verbürgen! Vom Scheitel des Chorbogens hängt in Arters Bild der große Kruzifix herab, von dessen Beseitigung (1524) Bernhard Wyß berichtete. Neben der Chortreppe stehen zwei farbenreiche Altäre, über ihnen Gitter, während in Wirklichkeit der direkte Zugang zum Chor durch ein Gitter verschlossen war! Den vordern Chor bekleidet Arter mit Fresken wie mit Teppichen; an den Westseiten des vom Sockel bis zum Scheitel bemalten Trennungsbogens stellt er, diesmal vermutlich mit Recht, zwei andere Altäre auf; aber der Hochaltar erinnert allzu stark an eine moderne Standuhr mit gewölbter Glocke und zwei daran gelehnten Figuren, wozu eine barocke Gloriole den Abschluß bildet! Die heute noch in einigen Resten erhaltenen Fresken in den Blendarkaden des hintern Chors halten als farbenreiches Band des Malers aus Gewissenhaftigkeit, Liebe zum Thema und reiner Willkür bunt gemischte Komposition zusammen. Warum sind die drei Fenster der Ostwand nur mit ein

paar Wappenscheiben ausgestattet? An langen Seilen oder Ketten schweben Ampeln. — Franz Hegi hat sich in einem Aquatintablatt den Zustand des Münsters in romanischer Zeit vorgestellt; er hat sich dabei glücklicherweise auf Wiedergabe des Baubestandes beschränkt und auf Rekonstruktionen, wie diejenigen Artens sind, verzichtet. Wird einmal von solchem Nacherleben des vorreformatorischen Großmünsters gesprochen, so darf J. R. Rahns poetische Schilderung in seiner kleinen Monographie über dieses Bauwerk (1897) nicht vergessen werden.

Eine mächtigere Strömung hat all diese Pracht beseitigt; aber in dem gleichen Jahrzehnt, in welchem verschiedene Schweizer Städte ihre Reformationsfeste feiern, haben sich die Anschauungen über die Frage: bildlicher Schmuck oder absolute Kahlheit gewandelt. Ein Bekenntnis, das 400 Jahre lang unter Wandlungen und Kämpfen sich erhalten hat, kann im geeigneten Schmuck von Glas- und Wandgemälden keinerlei Gefahr mehr fürchten. Ob es wohl vielen von denen, die 1919 in Zürich und 1928 in Bern den 400. Jahrestag der Reformation feierten, beschieden ist, noch manches Gotteshaus in diesem Sinne reformiert zu sehen?

Konrad Escher.

Anmerkung. Näheres über Baugeschichte, Ausstattung und Quellen vgl. K. Escher: Die beiden Zürcher Münster. 11 Grundrisse (und Schnitte) und 64 Tafeln. Die Schweiz im deutschen Geistesleben, herausgegeben von Harry Maync (Bern). Der illustrierten Reihe 10. Band. — Ders.: Rechnungen und Akten zur Baugeschichte und Ausstattung des Großmünsters in Zürich I. Bis 1525. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde N. F. XXIX. 1927, S. 176 ff. (Würdigung der bildlichen Quellen.) Die Fortsetzung wird zunächst Auszüge aus den Seckelamtsrechnungen, hauptsächlich aber die Geschichte des Ausbaus der Münstertürme auf Grund der Ratsmanualien bringen. — Dem Aufsatz in den Zwingliana liegt ein Vortrag zugrunde, den der Verfasser am 21. Oktober 1927 in der Antiquarischen Gesellschaft Zürich hielt. Vgl. Referat in der Neuen Zürcher Zeitung 1927 Nr. 1818. — W. Hugelshofer. Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich. Bd. XXX 1928.

Eine Antwerpener Ausgabe von Ceperins griechischer Grammatik aus dem Jahre 1540.

Emil Egli zählt in seiner Monographie über Jakob Ceperin¹⁾ nicht weniger als 16 Ausgaben von dessen griechischer Grammatik auf. Aber er ist dabei nicht einmal vollständig. In der Bibliothèque Mazarine

¹⁾ Emil Egli, *Analecta reformatoria*, 2. Bd., 1901, S. 148, 152, 154, 157 f.